اذکار
سہ ماہی ادبی و تہذیبی مجلّہ
کرناٹک اردو اکاڈمی، بنگلور

PDF By : Meer Zaheer Abass Rustmani

Cell NO : +92 307 2128068 - +92 308 3502081

سہ ماہی ادبی و تہذیبی مجلّہ

افکار

مدیر اعلیٰ

حافظ کرناٹکی

چیئرمین کرناٹک اردو اکادمی بنگلور

مدیر

ایس۔ مرزا عظمت اللہ

رجسٹرار کرناٹک اردو اکادمی بنگلور

کرناٹک اردو اکادمی بنگلور

AZKAR
QUARTERLY URDU LITERARY JOURNAL
ISSUE: 19
April, May, June. - 2012
Editor-in-Chief : Amjad Hussain Hafiz Karnataki
Editor : S. Mirza Azmathulla
Sub. Editor : Afaque Alam Siddiqui
Publisher : Karnataka Urdu Academy
Kannada Bhavan, J.C Road, Bangalore.
Price : Rs.100/-

اذکار

شمارہ (19) اپریل، مئی، جون 2012ء

ترتیب وتزئین:
آفاق عالم صدیقی

کمپوزنگ:
محمد اسعد معروفی

ناشر:
کرناٹک اردو اکادمی بنگلور

قیمت:-/100 روپے

خط وکتابت وترسیل زر کا پتہ
کرناٹک اردو اکادمی، کنڑا بھون، جے سی روڈ، بنگلور-560002
فون/فیکس:080-22213167

فہرست

ڈاکٹر پرویز شہریار

راجندر سنگھ بیدی کے فکشن کا تنقیدی مطالعہ

اردو فکشن کی پوری روایت کے تناظر میں راجندر سنگھ بیدی کے افسانوں اور ناول کے فنی امتیازات کا جائزہ لیا جائے تو یہ بات اظہر من الشمس ہو جاتی ہے کہ نہ بیدی سے قبل کسی دوسرے افسانہ نگار نے اس رنگ اور اس ڈھنگ سے کہانیاں لکھی تھیں اور نہ بیدی کے بعد ہی ان کے اسلوب کا تتبع کیا جا سکا ہے۔ بیدی کے فنی عروج کے سنہری دور کو گزرے آج نصف صدی سے زیادہ کا عرصہ بیت چکا ہے مگر پریم چند کے طرز پر لکھنے والوں کے تو چند نام گنوائے جا سکتے ہیں مگر بیدی کا فکری نظام اور فنی التزام اتنا پیچیدہ اور منفرد ہے نیز ان کا اسلوب اس قدر تہہ دار ہے کہ آج تک کوئی بیدی کے فن کی تقلید نہیں کر سکا۔ لہٰذا یہ کہنے میں کوئی تامل نہیں ہونا چاہیے کہ بیدی اپنے فن کے آئینے میں اپنے تمام معاصرین کے درمیان یکتائے روزگار نظر آتے ہیں۔

بیدی نے جتنے بھی افسانے لکھے ہیں ان میں سے بیشتر افسانے سخت سے سخت کسوٹی پر بھی کھرے اترتے ہیں۔ ان کے یہاں افسانے کی کھتونی کم ہوئی ہے اور جو بھی افسانے معرضِ وجود میں آئے ہیں وہ عموماً حشو و زوائد سے پاک معلوم ہوتے ہیں۔ سوائے معدودے چند افسانوں کے جن میں 'حجام الٰہ آباد کے' اور 'لمبی لڑکی' جیسے افسانوں کا عام طور سے ذکر کیا جاتا ہے لیکن وہ بھی موضوع کے فشار کو دیکھتے ہوئے معلوم ہوتا ہے کہ بیدی جیسا شخص جو فن کے

معاملات میں انتہائی محتاط رہتا تھا، اس سے ایسی فاش غلطی نہیں ہوسکتی ہے بلکہ انہوں نے دانستہ طور پر اسے مجزوب کی بڑ اور معمہ جیسی شکل دے دی ہے تاکہ موضوع کا حق ادا ہو سکے۔ ورنہ عام طور سے فنی لوازمات کی پاسداری بیدی کے یہاں بدرجہ کمال موجود ہوتی ہے۔

فن کا تعلق موضوع سے ہے۔ کوئی بھی فن خلا میں معلق نہیں ہوسکتا ہے۔ جب پلاٹ یا اسلوب کی بات کی جاتی ہے تو لامحالہ طور پر موضوع اور فلسفۂ حیات یا سماجی بصیرت ناگزیر ہوجاتی ہیں جنہیں کسی بھی قیمت پر نظرانداز نہیں کیا جاسکتا ہے۔ کسی بھی دور، کسی بھی ملک اور کسی بھی زبان کا ادب، اس کا فن اپنے متعلقہ سماج کی مضبوط زمین پر ایستادہ اور استوار ہوتا ہے۔ بیدی کا جس سرزمین سے رشتہ تھا اس کے اپنے مذہبی رسوم اور عقائد بھی تھے۔ وہ جس سماج میں جی رہے تھے اس دور کے متداول علمی اور ادبی رجحانات بھی تھے جو کہ بیک وقت مقامی اور عالمی دونوں ہی حیثیت کے حامل قرار دیے جاتے تھے۔ لہٰذا، بیدی کے فنی رویے اور موضوعات کے انتخاب پر مقامی اور عالمی ہردو اثرات دیکھے جاسکتے ہیں۔ ان میں فرائیڈ اور ینگ کا نظریہ بھی ہے، ان میں مارکس اور اسٹالین کے معاشی نظریات بھی شامل ہیں۔ ان کے سرمایۂ ادب پر چیخوف اور گوگول کے اثرات بھی جابجا دیکھنے کو ملتے ہیں۔ مقامی طور پر وہ مذہبی صحیفوں سے اثرات قبول کرتے ہیں، ان میں وید، پران اور اپنیشد بھی شامل ہیں۔ یہی سبب ہے کہ بیدی کے فن کو کسی ایک مخصوص خانے میں مقید نہیں کیا جاسکتا ہے۔ بیدی نے مقامی، عالمی اور آفاقی قدروں کے حسین امتزاج اور آمیزش سے اپنے افسانوں کا تانابانا تیار کیا ہے۔

بیدی کے یہاں پنجاب کے دیہات ہیں۔ بیدی کے یہاں پچھڑی ذات اور نچلے طبقے کے بظاہر معمولی لوگوں کی روزمرہ کی زندگی کا بیان ہے۔ لیکن ان کے اندرون میں مچلتی ہوئی جبلی معصومیت کی فنکارانہ بازیافت افسانے کو شہرت دوام اور آفاقی اپیل سے ہمکنار کردیتی

ہے۔ انسان کی اس جبلی معصومیت کے اظہار کے لیے بیدی ہندو دیومالائی اساطیر کو بروئے کار لاکر اسے حیات کے رزمیہ میں بدل دیتے ہیں۔ جہاں منفی اور مثبت قدروں کی آویزش و پیکار دیوی دیوتاؤں اور راکھشوں اور بھیروں کے مابین ہونے والی جنگوں کی رزم گاہوں میں تبدیل ہوجاتی ہیں۔ اس طرح کے معمولی موضوعات کو غیر معمولی بنا کے پیش کرنے کے لیے پریم چند جیسا اکہرا اور سپاٹ اسلوب اور فنی رویہ ہرگز متحمل نہیں ہوسکتا تھا۔ چنانچہ، بیدی نے معنوی تہہ داری اور پلاٹ کی پیچیدہ ترتیب وتشکیل کو اپنا آلہ کار بنایا اور ان سے رائی کے پربت تیار کیے۔

بیدی نے سماجی حقائق کے بیان میں تخئیل کی غیر معمولی پرواز سے دور کی کوڑی لانے کی کوشش کی ہے۔ بیدی کے یہاں تکنیک کے ضمن میں چول سے چول ملانے کی بات ہوتی ضرور ہے لیکن ان کے افسانے ہمیشہ دو اور دو چار نہیں ہوتے بلکہ کبھی پانچ اور کبھی کہیں تین بھی ہوجاتے ہیں۔ اگر ''یوکلپٹس'' میں کنواری لڑکی کے بچہ، بن باپ کے بچہ پیدا ہوسکتا ہے تو پیدا ہونے سے پہلے بچہ مر بھی سکتا ہے۔ لیکن اس کے برخلاف ''لمبی لڑکی'' میں منی سوہی کی دادی بے آسی (بیاسی، سال کی عمر کو پہنچنے کے بعد بھی آس کا دامن نہیں چھوڑتی ہے۔ جینے کی خواہش اتنی قوی ہے کہ بار بار مر کے جی اٹھتی ہے یہاں تک کہ منی سات ماہ کی حاملہ ہوجاتی ہے اور اگر بین السطور کا غور سے مطالعہ کیا جائے تو وہ اپنی پوتی منی سوہی کی کوکھ سے ٹھیک اسی طرح جنم لینا چاہتی ہے، جس طرح ''اپنے دکھ مجھے دے دو'' میں اندو کے ساس سسر دیولوک میں جھگڑ پڑتے ہیں اور وشنو مہیش ساس کے حق میں فیصلہ دے دیتے ہیں جس سے کہ وہ اندو کی کوکھ سے جنم لیتی ہے اور اپنے بیٹے مدن کو اندو کے پیار میں ڈوب کر جنت کا مزہ لیتے ہوئے دیکھ کر تسکین حاصل کرتی ہے۔ ایسے موضوعات اردو کے افسانوی ادب کی تاریخ میں بالکل اچھوتے اور انوکھے تھے۔ لہٰذا ان موضوعات کے افسانے میں ڈھلنے کے لیے قالب بھی نئے

چاہیے تھے۔ مروجہ اور ساختہ سانچے ان موضوعات کے من وعن اظہار کے متحمل نہیں ہو سکتے تھے۔ بیدی نے اس وجہ سے اپنی راہ خود ہموار کی، نئی راہ بنائی حالانکہ ابتدا میں ناقدین نے اعتراضات بھی کیے۔ لفظوں کی دروبست اور پلاٹ کی پیچیدگی کو ہدف بنایا گیا۔ لیکن بیدی نے جب اپنے افسانوں میں متواتر موضوعات کی تازہ کاری سے، اپنے فکری نظام سے اور اپنی معنوی تہہ داری سے یہ باور کرادیا کہ genius کبھی بھی ساختہ اور سکہ بند اصولوں کو نہیں مانتا، وہ rule-breaker ہوتا ہے۔ بلکہ اپنا فکری نظام خود قائم کرتا ہے اور اپنی تخلیقی دنیا خود تعمیر کرتا ہے۔ اپنے فنی اصول وضوابط خود تیار کرتا ہے تو ناقدین ادب نے بیدی کی فنکاری کا لوہا مان لیا تھا۔

کسی بھی فنکار کو پرکھنے کے لیے اس کے فکری، فنی اور تخلیقی نظام کو سمجھنا ضروری ہے۔ اس کے نجی mechanism میں داخل ہوئے بنا اسے خاطر خواہ طور پر سمجھا نہیں جا سکتا ہے۔ عظیم فنکاروں کے تخلیقی اور فنی رویے مختلف ہوتے ہیں۔ اس اعتبار سے بیدی کے افسانوں کا جائزہ لیا جائے تو یہ دیکھا جاتا ہے کہ بیدی کے افسانوں کی ابتدا، اس کی کہانیوں کا آغاز کسی ایسے جملے سے ہوتا ہے جس کی گرہ کشائی سے پورا افسانہ اپنے تمام جہات اور پہلوؤں سے کھل کر سامنے آجاتا ہے نیز اس ایک جملے کی تکرار سے بعض اوقات افسانے کے داخلی آہنگ اور مرکزی تاثر کو ابھارنے میں مدد ملتی ہے۔ مثال کے طور پر بیدی کے مختلف نمائندہ افسانوں سے چند اقتباسات نقل کیے جاتے ہیں:

''ہتھ لائیاں کمھلاں نی لاجونتی دے بوٹے

(یہ چھوئی موئی کے پودے ہیں ری ہاتھ بھی لگاؤ تو کمھلا جاتے ہیں)

ایک پنجابی گیت

بٹوارا ہوا اور بے شمار زخمی لوگوں نے اٹھ کر اپنے بدن پر سے خون پونچھ ڈالا

اور پھر سب مل کر ان کی طرف متوجہ ہوگئے جن کے بدن صحیح وسالم تھے،
لیکن دل زخمی ــــ''   (لاجونتی)

اسی طرح چند اور اقتباس دیکھیں جن سے افسانے کا آغاز ہوتا ہے:

اس کہانی کا اختتام بھی اسی لوک گیت پر ہوتا ہے اور پورے افسانے میں جا بجا لوگ باگ پر بھات پھیری کے دوران یہی گیت گاتے رہتے ہیں جس سے وحدت آمیز تاثر کی تعمیر میں مدد تو ملتی ہی ہے۔ افسانے کا داخلی آہنگ بھی قائم رہتا ہے۔ اس افسانے کا اختتامی جملہ:

''پر بھات پھیریاں نکلتی رہیں اور محلہ ملا شکور کا سدھارک رسالو اور نیکی
رام کے ساتھ مل کر اسی آواز میں گا تا رہا:
ہتھ لائیاں کمھلاں نی، لاجونتی دے بوٹے ــــ''   (لاجونتی)

''درباری لال، شام گھر ہی میں بیٹھا، سیتا کے ساتھ بیکار ہو رہا تھا۔'' کسی
کے ساتھ بیکار ہونا اس حالت کو کہتے ہیں جب آدمی دیکھنے میں ایوننگ نیوز
یا غالب کی غزلیں پڑھ رہا ہو لیکن خیالوں میں کسی سیتا کے ساتھ غرق ہو۔''
(ببل)

''شادی کی رات بالکل وہ نہ ہوا جو مدن نے سوچا تھا۔''
(اپنے دکھ مجھے دے دو)

''اپنے دکھ مجھے دے دو'' کے آغاز میں تجسس کے عناصر پوشیدہ ہیں۔ اسی پردہ داری میں اصل آرٹ چھپا ہوتا ہے۔ پروفیسر وہاب اشرفی لکھتے ہیں'' Art lies in concealing the art''۔ انہوں نے مزید لکھا ہے:

''فن کی اس صورت کو افسانہ نگاروں میں منٹو کے علاوہ بیدی ہی سب سے
زیادہ سمجھتے یا برتتے رہے ہیں۔''[1]

اسی افسانے کا اختتامی حصہ دیکھئے جہاں پر پہنچ کر افسانہ ختم ہو جاتا ہے لیکن قاری کے

ذہن میں تادیر افسانے کا تاثر تعاقب کرتا رہتا ہے گویا حساس قاری اسے بقول جوگندر پال اپنے ذہن میں دیر تک تخلیق کرتے چلا جاتا ہے:

''کچھ دیر کے بعد مدن کے ہوش ٹھکانے آئے اور بولا میں سمجھ گیا اندو' پھر روتے ہوئے مدن اور اندو ایک دوسرے سے لپٹ گئے۔ اندو نے مدن کا ہاتھ پکڑا اور اسے ایسی دنیاؤں میں لے گئی جہاں انسان مر کر ہی پہنچ سکتا ہے۔'' (اپنے دکھ مجھے دے دو)

''آج شام سورج کی ٹکیہ بہت ہی لال تھی......
آج آسمان کے کوٹلے میں کسی بے گناہ کا قتل ہو گیا تھا اور اس کے خون کے چھینٹے نیچے بکائن پر پڑتے ہوئے نیچے تلوکے کے صحن میں ٹپک رہے تھے۔'' (ایک چادر میلی سی)

پروفیسر اسلوب احمد انصاری نے بیدی کی کہانیوں کو اس اعتبار سے منفرد قرار دیا ہے کہ ان میں تمام آداب اور لوازمات رچے ہوئے ہیں جن سے ایک اچھی کہانی کا تانا بانا بنا جاتا ہے۔ ان کا خیال ہے کہ انسانی فطرت کے پیچ وخم اور جذبات کے غیر مستقل توازن کی طرف جو اشارے ان کی کہانیوں میں ملتے ہیں، وہ بہت دور رس ہیں۔ ان کہانیوں کا ڈھانچہ کچھ اس طرح بنایا گیا ہے کہ اس میں کور کسر مشکل ہی سے نکالی جا سکتی ہے۔ وہ یہ بھی چاہتے ہیں کہ سماجی حقائق کا ادراک کہانی کے ڈھانچے میں اس طرح سے پیوست ہونا چاہیے کہ اس سے تمام پوشیدہ امکانات اور گنجائشوں کو بھی نمایاں کیا جا سکے۔

اسلوب احمد انصاری نے افسانے کی فنی مناسبت کی کسوٹی پیش کرتے ہوئے لکھا ہے:

''فنی مناسبت کا یہ تقاضہ ہے کہ جس نقطۂ نظر کو افسانہ نگار پیش کرنا چاہتا ہے، وہ صورت حال یا کرداروں پر خارج سے عائد نہ کیا گیا ہو، بلکہ خود ان کے اندرونی رابطوں اور ان کے مابین ردعمل سے ظہور پذیر ہوا ہو۔'' [۲]

مذکورہ کسوٹی پر لاجونتی، گرہن، اپنے دکھ مجھے دے دو اور جوگیا اور بیدی کے دیگر نمائندہ افسانوں کو پرکھا جائے تو وہ سو فیصدی کھرے اترتے ہیں۔ لاجونتی میں منطقی انجام سندر لال کے زخمی دل کو لہولہان کر جاتا ہے۔ جن کے جسم زخمی ہوئے تھے وہ تو اپنے جسم سے خون پونچھ کر اٹھ کھڑے ہوئے تھے لیکن لاجو سے ٹوٹ کر پیار کرنے والا سندر لال گھر میں بساؤ اور دل میں بساؤ کی تلقین کرنے والا جب اپنی مغویہ بیوی کی بازیافت کے بعد تنہائیوں میں لاجو سے ملتا ہے تو وہ اتنی ہمت نہیں جٹا پاتا کہ اس پر بیتے ہوئے حالات کی گاتھا سن لے تاکہ اس مغویہ عورت کے دل کا بوجھ کم ہو جائے۔ وہ اپنی پست ہمتی چھپانے کی غرض سے لاجو کو عورت کا سچا پیار نہیں دے پاتا ہے بلکہ اس کی دیوی کی حیثیت سے پرستش شروع کر دیتا ہے۔ بیدی کا یہ رام راج کا نظریہ جس میں سیتا جیسی ساوتری کو محض ایک دھوبی کے کہنے میں آکر رام جیسے مریادہ پرش کے ذریعے اگنی پریکھشا سے گزرنا پڑا تھا۔ منظور نہیں تھا، لیکن اس تصور کو انہوں نے قدروں اور کرداروں کی آویزش و پیکار سے پیدا کیا ہے۔ انہوں نے صورت حال پر تبصرے، اس کی تفسیر یا اس خیال کو براہ راست بیان نہیں کیا ہے بلکہ مکالموں اور کرداروں اور محاکات کے ذریعے منطقی طور پر ارتقا پذیر ہونے دیا ہے جس کا وحدت تاثر قاری پر کچھ یوں مرتسم ہوتا ہے کہ پنجابی لوک گیت کے یہ بول دل پر نقش ہو کر رہ جاتے ہیں۔

''ہتھ لائیاں کمھلاں نی، لاجونتی دے بوٹے۔''

جوگیا اور ببل میں کہانی کا انجام بالکل فطری معلوم ہوتا ہے جو حالات اور سماجی دباؤ کے منطقی نتیجے کے طور پر سامنے آتا ہے۔ عام زندگی میں لڑکے لڑکیاں عشق کرتے ہیں لیکن شادی کہیں اور ہو جاتی ہے۔ یہ کردار مہاشائیت کا شکار نہیں ہوتے نہ کوئی آدرشی کردار معلوم ہوتے ہیں۔ یہ کردار اپنے قول و فعل سے انتہاپسندی کا بھی ثبوت نہیں دیتے جس طرح ہیر رانجھا یا لیلیٰ مجنوں نے انتہائی قدم اٹھا لیے تھے۔ ان کے علی الرغم جوگیا اور ببل میں نئی صورت حال کی

روشنی میں عقلیت پسندانہ فیصلے لیے جاتے ہیں۔ان فیصلوں کے پیش نظر قارئین کو محسوس ہوتا ہے کہ جنگل اور جوگیا نے بالکل صحیح فیصلہ لیا ہے۔اس صورت حال میں یہی سب سے مناسب ترین عمل ہوسکتا تھا۔اسی طرح بل میں سیتا اور درباری نے پہلے شادی کرنے کا جو فیصلہ کیا ہے وہ ان کے ذہنی کوائف اور سماجی حالات کے عین مطابق معلوم ہوتا ہے۔جنسی اور معاشی تناظر میں یہ انجام قطعی معقول ہے۔کبھی کبھی بیدی کے افسانے جزوی مناظر پر اختتام پذیر ہوتے ہیں جس سے افسانے کے تاثر کو مزید تقویت پہنچتی ہے اور کردار کی داخلی کیفیت کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے۔مثال کے طور پر ملّم موچی جب اپنی بیوی گوری کو اسٹیشن پر لینے جاتا ہے اور وہ ازسرنو وصال کے جذبے سے سرشار ہوتی ہے اور اس مدہوشی کے عالم میں بھیڑ میں کسی سے ٹکرا جاتی ہے تو ملّم پھر زچ ہوکر کہہ اٹھتا ہے۔

> ''یہ نئے ڈھنگ سیکھ آئی— پھر آ گئیں میری جان کو دکھ دینے۔''......اس وقت پل کے پاس، ایک مریل سا کتا ایک خوبصورت کتیا کے سامنے اظہار محبت میں دم ہلا رہا تھا۔'' (ہڈیاں اور پھول)

پروفیسر اسلوب احمد انصاری کا خیال ہے کہ آخری جملہ یا پیراگراف ہاپکنس (Hopkins) کی اصطلاح میں اس طرح بھبک اٹھتا ہے کہ اس سے تمام گزشتہ واقعات اور کہانی کے عمل ارتقا پر ایک تیز روشنی پڑتی ہے۔اس آخری جملے کو کہانی کا نقطۂ انجام بھی کہا جاسکتا ہے۔

> ''کہانی کا عمل آہستہ آہستہ بڑھتا رہتا ہے۔خیالات اور واقعات کی مختلف موجیں ایک مرکز سے آ کر ٹکراتی رہتی ہیں، یہاں تک کہ اس مرکز ہی سے تلاطم کا آغاز ہوتا ہے۔کہانی کے مفہوم کو اس وقت تک معطل رکھنا، جب تک کہ پورا تانا بانا مکمل نہ ہوجائے، قاری کے مطالعے کو ایک خاص نہج پر لگا دیتا ہے اور وہ کہانی کو محض الگ الگ واقعات کا مجموعہ تصور نہیں کرتا،

بلکہ کہانی کے اندر واقعات کی جو رفتار رہی ہے، وہ لازمی طور پر اسے ایک
منتہا کی طرف لے جاتی ہے۔ اس آخری جملے سے پوری کہانی کی فضا پیش
نظر ہو جاتی ہے۔ اسے ہم کہانی نگار کا فیصلہ بھی کہہ سکتے ہیں۔ اس ڈرامائی
اختتام میں بظاہر مصنف کا کوئی ہاتھ نہیں ہوتا لیکن دراصل، وہ اس لطیف
اشارے کے ذریعے کہانی کے جذباتی پس منظر کو سرعت اور کامیابی کے
ساتھ نمایاں کر دیتا ہے۔'' [۳]

بیدی کے نمائندہ افسانوں سے یہاں چند آخری جملے نقل کیے جاتے ہیں۔ جن میں آخر کے یہ چند جملے اپنی پوری تابانی کے ساتھ افسانے میں مضمر معنویت کو یکا یک اجاگر کر دیتے ہیں:

> ''اماں ...... کچھ گندم اور ماش کی دال دے دو سکھی کی ماں کو...... کب سے
> بیٹھی ہے بچاری!''
> بابو نے اپنے جلتے ہوئے جسم اور روح پر سے تمام کپڑے اتار دیے، گویا ننگا
> ہو کر سکھی ہو گیا۔ اور منوں بوجھ محسوس کرتے ہوئے آنکھیں آہستہ آہستہ
> بند کر لیں۔'' (تلادان)

اس آخری جملہ یا پیراگراف کا بہترین استعمال ''گھر میں بازار میں''، ''ہڈیاں اور پھول''، ''لاجونتی'' اور ''چیچک کے داغ'' میں بھی ہوا ہے:

> ''رتن لال کا منہ کھلے کا کھلا رہ گیا۔ مشکوک نگاہوں سے اس نے درشی کے
> چہرہ کا مطالعہ کرتے ہوئے کہا۔ ''تو تمہارا مطلب ہے...... اس جگہ اور اس
> جگہ میں کوئی فرق نہیں۔'' درشی نے اسی طرح بپھرے ہوئے کہا۔ ''فرق
> کیوں نہیں...... یہاں بازار کی نسبت شور کم ہوتا ہے۔''
> (گھر میں بازار میں)

بیدی کے افسانہ "چیچک کے داغ" میں ایک خوبصورت، جوان اور ایثار پسند عورت ہے جس کے شوہر جیرام کے چہرے پر چیچک کے داغ ہیں۔ وہ انتہائی ذہنی اور جذباتی کشمکش کے باوصف اپنے شوہر کی بدنمائی اور بدصورتی کو گوارا اور انگیز کرنے کے لیے اپنے آپ کو آمادہ کر لیتی ہے۔ لیکن خود شوہر اس سے شب عروسی میں صرف اس لیے نفور اور گریزاں ہے کہ اس کی نئی نویلی دلہن کی ناک اس کی پسند کے مطابق نہیں۔ کہانی کے اختتامی جملے بیدی نے کچھ یوں بیان کیے ہیں۔

> "سہاگ رات اپنے تمام دھڑکے کے ساتھ سر پر آ رہی تھی۔ سکھیا نے چیچک کے داغوں کو معاف کرنے کی حد سے پرے جا کر ان میں حسن تلاش کر لیا تھا، لیکن جیرام اس کی ناک کو معاف نہ کر سکا اور رات سرد، اداس، بے خواب رات گزرتی گئی...... گزرتی گئی......"

"لاجونتی" میں ان آخری جملوں میں مفہوم کی تمام اکائیاں اس طرح سمودی گئی ہیں جن کا مجموعی تاثر قاری کو دیر تک سوچنے پر مجبور کر دیتا ہے۔

> "وہ سندر لال کی وہی پرانی لاجو ہو جانا چاہتی تھی، جو گاجر سے لڑ پڑتی، اور مولی سے مان جاتی۔ لیکن اب لڑائی کا سوال ہی نہ تھا۔ سندر لال نے اسے یہ محسوس کرا دیا جیسے لاجونتی کانچ کی کوئی چیز ہے جو چھوتے ہی ٹوٹ جائے گی...... اور لاجو شیشے میں اپنے سراپا کی طرف دیکھتی اور آخر اس نتیجے پر پہنچتی کہ وہ اور تو سب کچھ ہو سکتی ہے پر لاجو نہیں ہو سکتی۔ وہ بس گئی، پر اجڑ گئی......"

بیدی کے افسانوں میں نقطۂ نظر کے علاوہ منظر نگاری حتیٰ کہ جزئیات بھی خارج سے (extrenuously) عائد کیے ہوئے نہیں ہوتے ہیں۔ عام افسانہ نگاروں کے برخلاف بیدی نے ماحول اور کردار کو نمایاں کرنے کے لیے ان کے طبقاتی مراتب اور پیشے کی رعایت

ہی سے جزئیاتی تفصیل اور منظر نگاری کا کام لیا ہے۔ بیدی اپنی کہانیوں میں جزئیات کے ضمن میں انتہائی محتاط معلوم ہوتے ہیں۔ وہ کسی داخلی کیفیت اور فلسفیانہ نقطۂ نظر کو ابھارنے کے لیے پس منظر اور گردوپیش کی جزئیات بیان کرتے ہیں۔ ان میں اکثر و بیشتر جانور اور ساز و سامان بھی کہانی میں داخل اور شامل ہو کر پلاٹ کی تعمیر اور قصے کو آگے بڑھانے میں معاون ثابت ہوتے ہیں۔ یہاں چند اقتباسات نقل کیے جاتے ہیں جن سے اوپر اٹھائے گئے نکتے کی وضاحت ہو جاتی ہے۔

''بہت ہی مرا مرا سا دن تھا جبکہ نومبر کی وہ ٹھٹھری ہوئی رات پیدا ہو رہی تھی۔ لمبے دھڑ ادھڑ ایک دوسرے پر ڈھیر ہو رہے تھے اور مٹی کا وہ ٹیلہ بن رہے تھے جس میں سے یوکلپٹس کا پیڑ پھوٹ کر نکلتا تھا۔'' (یوکلپٹس)

''جب تک اس کی چھیتی کتیا بوڑی کی آنکھیں کانچ ہو چکی تھیں۔ بوڑی کے پاس پہنچ کر ڈبو نے اسے ایک دو بار سونگھا اور پھر اچانک ایک سمت چل دیا جیسے کوئی بات ہی نہیں۔ تلوکے کی بیوی رانو اور اس کی پڑوسن چنوں ایک دوسرے کا منھ تکنے لگیں۔ چنوں نے اپنی کوکے والی ناک پر انگلی دھری، پھر ایک لمبی سانس بھری اور بولی:

''ہا! مرد کی جات...... سب ایک ہی سی ہوتی ہے۔'' (ایک چادر میلی سی)

''سمندر کی ایک بڑی بھاری اچھال آئی۔ سب پھول، بتاشے، آم کی ٹہنیاں، گجرے اور جلتا ہوا مشک کافور بہا کر لے گئی۔ اس کے ساتھ ہی انسان کے مہیب ترین گناہ بھی لیتی گئی — دور، بہت دور، ایک نامعلوم، ناقابل عبور ناقابل پیائش سمندر کی طرف... جہاں تاریکی ہی تاریکی تھی... پھر شنکھ بجنے لگے۔''

پروفیسر اسلوب احمد انصاری کا خیال ہے کہ بعض کہانی لکھنے والے عمل کی برق رفتاری،

کرداروں کے ردِ عمل اور کہانی کی غایت پر خود ہی تبصرہ کرتے جاتے ہیں۔ یہ خامی بیدی کے یہاں بھی کہیں کہیں ہے۔ مگر بیشتر کہانیوں میں وہ کہانی کے ارتقا اور اس کے مختلف پہلوؤں کو اندرونی منطقی تقاضوں کے بموجب بروئے کار آنے کا موقع دیتے ہیں اور اپنے تاثرات کو براہِ راست دخل انداز نہیں ہونے دیتے۔ یہاں قابل غور بات یہ ہے کہ بشری محاکات اور قدروں کی آویزش کو سپاٹ بیانیہ کے بجائے ڈرامائیت کے ذریعے پیش کرنا زیادہ بہتر ہوتا ہے۔ اس بات سے قاری کی دلچسپی بنی رہتی ہے۔ کہانی انجماد کا شکار نہیں ہوتی اور قاری اکتاہٹ محسوس نہیں کرتا ہے۔ کہانی کے داخلی تضاد سے طنابیں بالکل تنی رہتی ہیں۔ اس امتزاج سے پیدا ہونے والی الجھنوں اور گتھیوں کو مکالموں اور کرداروں کے باہمی تفاعل کے ذریعے نقطۂ عروج تک پہنچایا جاتا ہے جہاں قاری کے ذہن میں ہلچل مچانے والے سوالوں کا جواب مل جاتا ہے۔ اس نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو ''گرہن'' میں نہ صرف یہ کہ بھرپور ڈرامائیت موجود ہے بلکہ اسے بعض ناقدین نے میلوڈراما کے عناصر سے متصف بتایا ہے۔ اس میں پیش کیے گئے اجتماعی مناظر اور چاند گرہن کے سیاہ مناظر میں سمندر کے ساحل پر دوڑتے بھاگتے، چیختے چلاتے لوگوں کے ہجوم سے جو ڈرامائیت پیدا کی گئی ہے وہ قاری کی قوت متخیلہ کو مہمیز لگا کر رونگٹے کھڑے کر دینے کی موجب ہے۔

> ''گرہن کے دوران میں غریب لوگ بازاروں اور گلی کوچوں میں دوڑتے ہیں۔ لنگڑے بیساکھیاں گھماتے ہوئے اپنی اپنی جھولیاں اور کشکول تھامے پلیگ کے چوہوں کی طرح ایک دوسرے پر گرتے پڑتے بھاگتے چلے جاتے ہیں کیونکہ راہو اور کیتو نے خوبصورت چاند کو اپنی گرفت میں پوری طرح سے جکڑ لیا ہے۔ نرم دل ہندو دان دیتا ہے تاکہ غریب چاند کو چھوڑ دیا جائے اور دان لینے کے لیے بھاگنے والے بھکاری چھوڑ دو، چھوڑ دو، دان کا وقت ہے — چھوڑ دو کا شور مچاتے ہوئے میلوں کی

مسافت طے کر لیتے ہیں۔"   (گرہن)

اس بھرپور ڈرامائیت کے ذریعے اپنے نقطۂ نظر کو پیش کرنے کی عمدہ مثال بیدی کے یہاں ایک چادر میلی سی کا وہ اختتامی منظر ہے جب رانی کی بیٹی بڑی کا ہاتھ مانگنے اور اپنے گناہ کا کفارہ ادا کرنے کے لیے وہ جاتر ن لڑکی کا سزا یافتہ بھائی ہاتھ جوڑے رانو کے آگے مجمع میں کھڑا ہو جاتا ہے اور رانی انتہائی کشمکش کے عالم میں سمجھ نہیں پاتی کہ کیا کرے۔ اس کی داخلی کیفیت پر خارجی عناصر کس طرح اثر انداز ہوتے ہیں اس کی بھرپور ڈرامائیت اس اقتباس میں موجود ہے:

"ایک دم گھنٹیاں شروع ہو گئیں۔ لوگ پورے جوش و خروش کے ساتھ گانے بجانے شور مچانے لگے۔ جن کے بیچ رانی نے اوپر، مندر کی طرف دیکھا، سنہرے کلسوں سے دیوی کا طلائی تبسم منعکس ہو کر رانی کے چہرے پر پڑ رہا تھا اور اسے منور کر رہا تھا...... تھوڑی ہی دیر میں رات ہو گئی اور اندھیرا چھا گیا۔ اس پہ بھی ایک تیز چکا چوند کر دینے والی روشنی تھی جو جھپک جھپک کر، لپک لپک کر رانی کی طرف آ رہی تھی اور جس نے پوری طرح سے اس کے بدن کا احاطہ کر لیا تھا...... اسی دم مندر میں گھنٹیوں کا غوغا مچا، مسجد سے اذان بلند ہوئی اور جہاں کلس تھے، وہاں اندھیرے میں کسی کے ہاتھ پھیلے اور گردن لٹکتی ہوئی نظر آئی۔

ایک ڈر تھا...... اور ایک حظ بھی، جن میں سنسناتی ہوئی رانو نے اپنے دونوں ہاتھ کلسوں کی طرف اٹھا دیے اور روتی دھوتی، لرزتی کانپتی ہوئی بولی۔

'ماں!...ہے دیوی ماں......!!"   (ایک چادر میلی سی)

بیدی ماجرا بندی یا قصہ بنتے وقت اپنے افسانوں میں اکثر کسی متوازی یا ذیلی قصے کا

سہارا بھی لیتے ہیں تاکہ اصل کہانی کا بیل آسانی سے مونڈھے چڑھ سکے۔ اس عمل میں وہ بعض اوقات نباتات و جمادات سے بھی یہ کام لیتے ہیں۔

پروفیسر محمد حسن کا خیال ہے کہ بیدی محض ایک ہیرو یا ایک ہیروئن کے جذبات یا نفسیاتی روداد نہیں بیان کرتے بلکہ اس مرکزی جذبے سے پوری فضا رنگ جاتی ہے... گویا ان کی ہر کہانی بیک وقت ایک اندرونی اور خارجی مطابقت Parallelism سے معمور ہوتی ہے۔ ہر مرکزی خیال ایسا مسلم ہوتا ہے جس کی مثال افسانے کی دنیا کی فضا کا ذرہ ذرہ دیتا ہے اور کہانی کا ہر خط جس کے متوازی کھینچا جاتا ہے۔ اس لحاظ سے بیدی سے زیادہ محتاط آرٹسٹ ہمارے یہاں کوئی نہیں ہے۔...... کبھی کبھی وہ ایک واقعے کے پس منظر کو ابھارنے اور سمبالک فضا پیدا کرنے کے لیے استعمال کرتے ہیں۔ ''گرہن'' میں راہو اور کیتو کا چاند پر حملہ آور ہونا پھر گرہن کے موقع پر لوگوں کا اشنان کرنا، دان دینا اور دان لینے والے بھکاریوں کی ''چھوڑ دو چھوڑ دو، دان کا وقت ہے!'' کی آوازیں یہ سب کچھ ہولی کی بپتا کے متوازی استعمال ہوا ہے اور اس کی مظلومیت کو اور زیادہ دردناک بنا دیتا ہے۔

> ''بیدی کے یہاں ابہام نہیں۔ ہر بات واضح اور ہر موڑ نمایاں ہے۔ مگر پڑھنے والے کے ذہن کو مماثلتیں اور متوازی خطوط کی تلاش میں ایک گونہ لذت ملتی ہے اور کہانی کا جمالیاتی تاثر دوچند ہو جاتا ہے اور اسے بیدی نے فن کے درجے تک پہنچا دیا ہے۔''[۲۴]

بیدی کے افسانوں میں مکالمے مختصر اور مؤثر ہوتے ہیں۔ مکالموں میں معنوی تہہ داری بھی ہوتی ہے اور اکثر و بیشتر یہ دیکھا گیا ہے کہ کردار کی اندرونی کیفیت اگر واضح نہیں ہے تو مکالمے بھی دو معنی کے مظہر معلوم ہوتے ہیں۔

> ''بہو۔'' اس نے لرزتے کانپتے ہوئے ہونٹوں کے بیچ سے کہا۔ ''تو کیسے روتی ہے؟... میری طرف دیکھ، جس نے بیٹا دیا ہے ہمیشہ بیٹا دیا ہے، جب

کہیں جا کے ایک بیٹا پایا ہے۔" (ایک چادر میلی سی)

بیدی نے مکالمے سے کسی طبقے کے فرد کی سماجی حیثیت کو بھی واضح کرنے کا کام لیا ہے۔ جب بیدی کے کردار مکالمے ادا کرتے ہیں تو ان کی سماجی حیثیت یعنی طبقہ، ذات، پیشہ، تعلیمی لیاقت جنس اور حتیٰ کہ بوڑھے، جوان اور بچے کی بھی پہچان ہو جاتی ہے۔ یعنی بیدی کے کردار اپنے سیاق وسباق کے بموجب مکالمہ ادا کرتے ہیں۔ ان کے اندر خواہ مخواہ کی علمیت اور ہمہ دانی نہیں ملتی ہے۔ کہتے ہیں پیشہ کا زندگی پر اثر پڑتا ہے۔ یہی سبب ہے کہ بیدی کے کردار اپنے پیشے کے تناظر میں گفتگو کرتے ہیں۔ "گرہن" کی میّا اپنی حاملہ بہو کی آنکھوں میں آنکھیں ڈالتے ہوئے بولتی ہے:

"تو نے سرمہ کیوں لگایا ہے ری؟" —رانڈ، جانتی بھی ہے آج گہن ہے
جو بچہ اندھا ہو جائے تو تیرے ایسی بیسوا اسے پالنے چلی گی؟"

ایک اور اقتباس دیکھیں اسی "گرہن" سے ماخوذ ہے جس میں جنسی ہوس کا شکار شوہر اپنی بیوی ہولی سے کیوں کر مخاطب ہوتا ہے جب وہ حاملہ ہوتی ہے اور اسے اپنی طرف مزید پیش رفت سے منع کر دیتی ہے۔

"رسیلا آواز کو چباتے ہوئے بولا۔
"میں پوچھتا ہوں بھلا اتنی جلدی کا ہے کی تھی؟"
"جلدی کیسی؟"
رسیلا پیٹ کی طرف اشارہ کرتے ہوئے بولا۔ "یہی...تم بھی تو کتیا ہو،
کتیا؟" ہولی سہم کر بولی۔ "تو اس میں میرا کیا قصور ہے؟"

ہولی پڑھی لکھی نہیں ہے۔ بیدی کی گرہستن عورتیں عمومی طور سے زیادہ پڑھی لکھی نہیں ہوتی ہیں بلکہ وہ حد سے حد کسی قدر حرف آشنا ہوتی ہیں۔ ورنہ زیادہ تر ان پڑھ تاہم اس طبقے کے مردوں کی طرح ان پڑھ نہیں ہوتی ہیں۔ "گرہن" میں ہولی کی زبان سے بیدی نے جس

نوع کے مکالمے ادا کروائے ہیں ان سے اس کی مظلومیت اور اس مظلومیت کے اسباب ہر دو کی نمائندگی ہو جاتی ہے۔ مثلاً رسیلا جب ہولی کو چپت لگا دیتا ہے تو میّا اس بدسلوکی کرنے کی وجہ سے بیٹے کو جھڑکنے لگتی ہے۔ ایسے میں ہولی کور سیلے پر تو غصہ نہیں آتا البتہ میّا کی اس عادت پر وہ جل بھن جاتی ہے:

"رانڈ، آپ مارے تو اس سے بھی جیادہ، اور جو بیٹا کچھ کہے تو ہمدردی جتاتی ہے، بڑی آئی ہے......"

پروفیسر اسلوب احمد انصاری نے اس بات کا اعتراف کیا ہے کہ ایسا نہیں ہے کہ بیدی کی تمام کہانیاں اعلیٰ درجے کی ہوں۔ ان کے تیسرے مجموعے "کوکھ جلی" میں بہت سی کہانیاں کمزور ہیں۔ انہوں نے مزید لکھا ہے:

"مگر ان کی بیشتر کہانیاں کسی بھی کڑے اور بلند معیار پر پوری اترتی ہیں۔ بیدی کے یہاں نہ موضوع سب کچھ ہے اور نہ ہیئت۔ اگر ہم کردار کی ذہنی رو کی عکاسی اور اس کے تحت الشعور کی نقاب کشائی ہی کو سب کچھ سمجھ لیں تو اس سے کہانی پن کو صدمہ پہنچتا ہے... یا پلاٹ ہی پر اپنی ساری توجہ صرف کر دیں تو اس سے کہانی صرف واقعات کی سادہ اور بے رنگ تصویر بن کر رہ جاتی ہے۔.... دراصل کہانی اور پورے ادبی فن کا مقصد صرف زندگی کی مصوری ہی نہیں بلکہ اس کی تفسیر و تشکیل نو بھی ہے۔" ۵

پروفیسر اسلوب احمد انصاری کا خیال ہے کہ اچھی کہانی وہ ہے جس میں کردار اور صورت حال کے درمیان ایک تناسب اور ہم آہنگی موجود ہو۔ اور دونوں مل کر ایک مرکزی تاثر یا زندگی کے متعلق افسانہ نگار کے نقطۂ نظر یا حقیقت کے اس ادراک کو پیش کر سکیں، جو اس کے اپنے مشاہدے اور وجدان سے مرکب ہے۔ بیدی کی اچھی کہانیوں کا ذکر کرتے ہوئے انہوں نے مثال کے طور پر "گرہن"، "ہڈیاں اور پھول"، "گرم کوٹ"، "رحمٰن کے جوتے" اور "حیا تین

ب'' کو پیش کیا ہے۔ ظاہر ہے کہ ان افسانوں میں کردار اور صورت حال میں حسن توازن کو برقرار رکھا گیا ہے۔ اسی طرح ''لاجونتی''، ''اپنے دکھ مجھے دے دو''، ''گھر میں بازار میں'' جیسی کہانیوں کو بھی متوازن افسانے کی ذیل میں رکھا جا سکتا ہے۔

بیدی کے افسانوں کی انفرادیت کی وجہ ان کا بیانیہ بھی ہے۔ بیدی بنیادی طور پر ایک سکھ تھے اور سکھوں کے بارے میں کہا جاتا ہے وہ کچھ اور ہوں یا نہ ہوں مگر کاریگر اچھے ہوتے ہیں۔ بیدی نے اپنے افسانوں میں غایت درجہ فنکاری دکھائی ہے۔ بقول سعادت حسن منٹو ''بیدی لکھنے سے پہلے سوچتے ہیں، لکھتے وقت سوچتے ہیں اور لکھنے کے بعد بھی سوچتے ہیں''۔ بیدی نے اپنے افسانوں پر مشقت بہت کی ہے۔ یہی اسباب ہیں کہ ان کے افسانوں پر چول سے چول ملے ہونے کا احساس ہوتا ہے۔ وہ تصویر اور فریم کو ایک دوسرے میں اس طرح مدغم کر دیتے ہیں کہ دونوں میں سے کسی ایک کو الگ کر کے دیکھا ہی نہیں جا سکتا۔ بیدی ہیئت اور موضوع کو اپنے بیانیہ کے رندے سے چھیل چھیل کر بالکل چکنا (smooth) بنا دیتے ہیں۔ جہاں کسی بھی طرح کے جوڑ پیوند کا احساس نہیں ہوتا ہے۔

بیدی کے چند نمائندہ افسانے ایسے بھی ہیں جو کسی لوک گیت کے بول سے یا پھر کسی داخلی کیفیت کے بیان سے شروع ہوتے ہیں۔ اس مخصوص بیانیہ کے طرز سے اور بول کی تکرار سے افسانے میں ایک داخلی اور مرکزی آہنگ پیدا کرنے کا کام لیا جاتا ہے۔ یہ لسانی تکرار ایک نوع کی تفسیر بھی ہے اور رمزیاتی علامت بھی۔ اسے لہجۂ زیر لبی بھی کہا جا سکتا ہے۔ جیسا کہ اسلوب احمد انصاری نے ''بیدی کا فن'' میں لکھا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''بیدی کی اچھی کہانیوں میں ایک فنی ندرت کافی مستعمل ہے۔ وہ یہ کہ بعض صورتوں میں ایک جملہ یا کئی جملے کہانی کے دوران میں کئی بار دہرائے گئے ہیں... بعض اوقات تو ان جملوں میں پوری کہانی کا جوہر سمٹ آتا ہے

اور وہ ایک طرح کی تنقید کا حکم رکھتے ہیں۔ان کی گونج کہانی میں برابر سنائی
دیتی رہتی ہے تا کہ پڑھنے والے کی توجہ کہانی کے مرکزی تصور سے ہٹنے نہ
پائے۔کہیں کہیں ان جملوں سے تضاد کا ابھارنا بھی مقصود ہوتا ہے۔''

یہ چند اقتباسات دیکھیں جو بیدی کے بہترین افسانوں سے پیش کیے جارہے ہیں۔

''سورج ڈوبنے کو ہے۔ شفاخانے کی احاطہ کی مرمت طلب دیوار پر
ممولے کی مادہ اپنے انڈوں کے خول بنانے کے لیے چونا کریدنے آئی
ہے۔'' (ہمدوش، تضاد کی مثال)

''پان شاپ کے بیبئے دار تختوں میں کھریا مٹی سے صاف کیے ہوئے
خوبصورت شیشوں میں اس نے اپنے چہرے کے دھندلے عکس کو دیکھا۔''
(پان شاپ، مماثلت کی مثال)

بیدی کا بیانیہ رمز و اشاریت اور کنائے کا متحمل ہوتا ہے یہی وجہ ہے کہ اس کے
بین السطور کو سمجھنے کے لیے رموز واوقاف کی محتاط پابندی ضروری ہوتی ہے۔بیدی کی ایسی ہی
نثر کے بارے میں جوگندر پال نے لکھا تھا۔

''بیدی سوچ سوچ کر لکھنے کا عادی ہے اور اس کا قاری بھی سوچوں کے
گھیرے میں آکر اسے رک رک کر پڑھتا ہے گویا کہانی کو اپنے طور پر
تخلیقتے ہوئے آگے بڑھ رہا ہو۔قاری کی کھوج کی یہ گنجائش روا رکھ کر
بیدی نے ایک طرح سے مطالعہ کو تخلیق کی سرحدوں سے جوڑ دیا ہے۔''[۶]

بیدی نے اپنے بیانیہ میں حقیقت پسندانہ (realistic) رویہ اختیار کیا ہے۔وہ تمثیل،
تشبیہ اور استعارے کا استعمال محض زبان کو مرصع و مسجع بنانے کے لیے نہیں کرتے ہیں بلکہ اپنی
کھردری زبان میں وہ خارجی اور مادی مظاہر کو بیان کرنے کے ساتھ ساتھ انسان کی داخلی
کیفیت اور احساسات سے بھی پردہ اٹھاتے جاتے ہیں۔ان کے یہاں نری جذباتیت یا بیانیہ

میں تلطف اور تلذذ کا احساس نہیں ہوتا۔انہوں نے طنزیہ اور مزاحیہ پیرائے میں حقیقت کی پردہ کشائی کرنے کی کوشش کی ہے۔ان سب کے باوصف ان کا بیانیہ سپاٹ نہیں ہوتا۔اس میں جمالیاتی کیف کا ایک ہلکا سا احساس برقرار رہتا ہے۔''ایک چادر میلی سی'' کا یہ اقتباس دیکھیں، یہ بیدی کا ہی بیانیہ ہوسکتا ہے۔اردو ادب میں اس کی دوسری مثال نہیں ملے گی:

> ''اور رانو بوتل ڈھونڈنے دوڑی۔آنا فانا تلوکے کی آنکھ کا پانی مرگیا۔اس نے بھاگتی ہوئی رانی کو اس کے اڑتے ہوئے بالوں سے پکڑلیا اور ایک ہی جھٹکے میں اس کا پڑا کر دیا...دیے کی لو ایک بار بجھنے کے قریب ہوئی اور پھر سیدھی ہوکر کانپنے لگی۔ بکائن پر بیٹھے ہوئے تلیئر اڑ گئے، ڈبوتن کے کھڑا ہوگیا اور پھر کچھ نہ سمجھتے ہوئے بھونکنے لگا۔ بڑی چلائی......''

مصرف میں لاکر بیدی نے اپنی بات میں زور اور بیان میں شدت پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔

بیدی کے ابتدائی افسانوں میں مثلاً بھولا، گرم کوٹ، کوارنٹین اور تلاوان میں بیانیہ سادہ اور سلیس ہے لیکن بعد کے افسانوں میں مثلاً حجام الہ آباد کے اور یوکلپٹس میں بیانیہ پیچیدہ اور معنوی تہہ داری سے متصف ہوجاتا ہے۔فنی پختگی کے ساتھ ساتھ بیدی کے بیانیہ میں craftmanship زیادہ جھلکنے لگتی ہے۔

> ''جاتری لوگ نہ معلوم کیوں ایکا ایکی چوکس ہوگئے اور اب پانڈوں کے پھول نہیں بکتے۔وہ ٹوکریاں ہاتھ میں لیے سب کی طرف بڑبڑ دیکھ رہے ہیں۔قلعہ جسے شہنشاہ اکبر نے بنوایا تھا ایک منی ایچر ہوگیا۔جو وقت کے عجائب گھر میں پڑا ہے۔مندر زمین میں دھنس چکے ہیں اور بندر اور پرشاید چاند، شکر اور منگل پر کود گئے ہیں جو اب ہماری دھرتی کے صوبے ہوچکے ہیں......ایک فقیر جو شکل سے حکیم وقت معلوم ہوتا ہے، بددعا دیتا ہے۔جو

مجھے دعا معلوم ہوتی ہے ۔۔۔ ' جا بچہ ! سیفئی کے سیوا تیرا کوئی دارو نہیں ۔''

(حجام الہ آباد کے)

لڑکی کے بطن سے دادی نے تناسخ کے اصول کے مطابق کیا پھر جنم لیا۔ منی سو ہی اور دادی میں جس طرح کے مکالمے ہیں کہ منی دادی کو منی کہتی ہے اور دادی پیار سے منی کو اپنی دادی کہتی ہے۔ اس گہرے پیار کے رشتے اور زندہ رہنے کی بے پناہ خواہش کا آواگون میں اگلا جنم کہاں اور کس حال میں ہوتا ہے کسی کو نہیں معلوم۔ لاجونتی کے گرہستن جیون کا کیا ہوا۔ گاجر سے جھگڑنے اور مولی سے منّنے والی لاجو بس کر کیا واقعی اجڑ گئی یا کبھی اس کی دنیا بسے گی بھی، قاری کے ذہن میں اس نوع کے سوالات کے نقوش دیر تک بنتے بگڑتے رہتے ہیں۔

پروفیسر محمد حسن کے مطابق بیدی کے یہاں براہ راست نیک اور بد کرداروں کا ٹکراؤ بہت کم ہے۔ ''حیاتین ب'' اور ''گرہن'' کے علاوہ شاید ہی کسی کہانی میں ولین کا کردار استعمال ہوا ہے۔ ان کا خیال ہے کہ

بیدی کی کہانیوں میں بنیادی کشمکش یا تو فرد اور سماج کی ہے جو کبھی کبھی حالات کی شکل میں اور کبھی حالات کی ستم ظریفی کی شکل میں ایک اچانک واقعہ بن کر سامنے آجاتی ہے۔ مثلاً ''رحمان کے جوتے'' اور ''ہمدوش'' وغیرہ میں یا پھر فرد کی اندرونی کشمکش ہے جو مختلف تغیر پذیر اقدار و تصورات کے ٹکراؤ کی صورت میں نمایاں ہوتی ہے۔۔۔ لیکن زیادہ تر کہانیوں میں کشمکش تصورات اور اقدار کی ہے۔ نفسیاتی الجھنوں کی خالص داخلی آویزش نہیں ہے بعض کہانیوں میں تصورات اور اقدار کا یہ موڑ اتنا قدرتی، ایسا گتھا ہوا ہے کہ تقریباً غیر محسوس سا ہو گیا ہے۔ بادی النظر میں یہ پتہ چلانا بھی مشکل ہوتا ہے کہ نقطۂ عروج کہاں سے شروع ہوتا ہے اور کون سے عناصر و عوامل سے اس کی تشکیل ہوتی ہے۔ مثلاً ''اپنے دکھ مجھے دے دو'' میں نقطۂ عروج اس وقت پیدا ہوتا ہے جب بابا جی کی موت کے بعد مدن کا کاروبار چل نکلتا ہے اور اس کا من

دوسری عورتوں کے روپ میں لہرانے لگتا ہے اور اچانک اندو کو پتہ چلتا ہے کہ ابھی مدن کو وہ سب کچھ نہیں دے پائی ہے جس کی اسے ضرورت تھی۔ گویا یہاں آویزش مرد اور عورت کے فطری آدرشوں اور نفسیاتی یا جذباتی مطالبات کی ہے۔

محمد حسن نے بیدی کے اس نقطۂ عروج کو سراہتے ہوئے لکھا ہے کہ مرد اور عورت کے درمیان جنسی اور جذباتی آویزش محض مدن اور اندو کی کہانی نہیں ہے بلکہ یہ آفاقی داستان ہے جو آدم اور حوا سے آج تک دہرائی جارہی ہے۔

اسی طرح دیکھا جائے تو ''لاجونتی'' میں یہ کشمکش سندرلال کے دل اور دماغ کی کشمکش ہے۔ دل باعصمت اور پاکدامن عورت کا متجسس ہے جس کے دامن کو راون نے چھوا تک نہ ہو اور یہ تصور ہمارے سماج کی دین ہے۔ تعصبات اور توہمات کا بخشا ہوا ہے۔ دماغ کہتا ہے کہ اگر لاجو مغویہ عورت ہے تو اس میں اس کا کوئی قصور نہیں اور دل میں بساؤ کی تحریک انصاف کی تحریک ہے لیکن دماغ لاجو کو دیوی تو بنا سکتا ہے لیکن اسے عورت کا روپ اور مان سمان نہیں دے سکتا ہے۔

لیکن پروفیسر اسلوب احمد انصاری کا دعویٰ ہے بیدی کی بعض کہانیوں میں نقطۂ عروج ایک سے زیادہ ملتے ہیں۔ اس کے لیے انہوں نے بیدی کے افسانے ''گرم کوٹ'' کو مثال کے طور پر پیش کرتے ہوئے لکھا ہے:

''جس (گرم کوٹ) میں متوسط طبقے کا ایک نوجوان جس نے اپنے ماہانہ اخراجات میں سے بہ مشکل دس روپے بچائے ہیں، اندیشوں اور آرزوؤں کے طوفان میں ہچکولے کھاتا رہتا ہے۔ اس کی آشاؤں کے گھروندے بن بن کر ٹوٹتے اور ٹوٹ ٹوٹ کر ابھرتے رہتے ہیں اور وہ ان دس روپیوں کی حقیر رقم سے اپنی اور اپنے بیوی بچوں کی بہتیری نا آسودہ خواہشات کی تسکین کرنا چاہتا ہے۔ کہانی کے دوران میں کئی مقامات ایسے آتے ہیں، جب واقعات کی

برق رفتاری ایک منتہا تک پہنچ چکنے کے بعد پرسکون سمت اختیار کر لیتی ہے۔ تا آنکہ وہ پھر کسی دوسری منتہا تک پہنچتی ہے۔ اور پھر پہلے عمل کو دہراتی ہے۔ بظاہر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ یہ ایک طرح کا نقص ہے لیکن دراصل ایسا نہیں ہے کیونکہ اس طرح کی کہانی کے پورے عمل میں ایک تناؤ کی صورت باقی رہتی ہے۔''

پروفیسر انصاری کا خیال ہے کہ ہماری نجی زندگی میں بھی امید وبیم کے ایسے لمحات آتے رہتے ہیں۔ زندگی ان ہی آرزو اور شکست آرزو سے عبارت ہے۔ اس سے زندگی کے تسلسل اور اس کی نامیاتی وحدت پر کوئی چیز مانع ثابت نہیں ہوتی ہے۔ اگر چہ کہانی کی زمانی اور مکانی ہیئت ناول کے بمقابل مختصر ہوتی ہے لیکن اس کے باوجود اگر صورت حال میں تبدیلی کے ساتھ جذباتی ردعمل کی لہریں بھی اٹھتی اور گرتی ہوئی دکھائی جا سکیں تو اسے افسانہ نگار کا فنی اعجاز کہا جا سکتا ہے، سقم نہیں۔ انہوں نے اس کے نتائج پر روشنی ڈالتے ہوئے اس بات کی صراحت کی ہے کہ کثیر نقطۂ عروج سے پڑھنے والا کہانی کے انجام کو آسانی کے ساتھ متعین نہیں کر سکتا اور وہ برابر غیر متوقع موڑوں کا منتظر رہتا ہے۔ اس کی مثال بیدی کے افسانہ ''معاون اور میں'' سے دی جا سکتی ہے۔

پروفیسر سید محمد نثار مصطفیٰ نے ''عصری آگہی'' کے راجندر سنگھ بیدی نمبر میں شامل اپنے مقالہ ''یوکلپٹس کی تکنیک'' میں مثالوں کے ذریعے اس میں موجود تین نقاط عروج کی وضاحت بہت ہی باریک بینی سے کی ہے۔ ایک نقطۂ عروج وہ ہے جو کندن اور فادر فیشر کی کہانی سے معرض وجود میں آتا ہے۔ لیکن کہانی کندن اور فیشر کی نہیں ہے، ایک پیڑ کی، ایک یوکلپٹس کے پیڑ کی ہے۔ اگر چہ دو افراد واقعہ کی کہانی تمام ہوئی، مرکزی موضوع تشنہ و ناتمام ہے۔ ابھی اس سچویشن کی تلاش باقی ہے جس میں کوئی پیڑ، یوکلپٹس کا وجود میں آتا ہے۔ اس رمز کو واشگاف کرنے کے لیے لکھی کا کردار معاون ہے۔ ''خدایا! ایک بار صرف ایک بار لڑکا پیدا

کر کے دیکھ لوں چاہے وہ مرا ہوا ہو۔"

بچہ پیدا ہوتا ہے لیکن مردہ اور اس کا کوئی باپ نہیں ہے لہٰذا اسے قبرستان لے جانے کی بجائے بنگلے کے ایک گوشے میں قبر کھود کر دفنایا جاتا ہے لیکن تابوت کو قبر میں اتارتے وقت لکھی ماں سے اس بچے کو التجا کر کے لے لیتی ہے اور اس کے لڑکا پن کو چوم لیتی ہے اور اسے ماں کو لوٹا دیتی ہے۔ اس وقت ماں کندن کو ڈھونڈتی ہے کہ کندن کہاں گئی۔ تبھی کندن ہاتھ میں سرجو کا ایک بوٹا لیے نیچے سے آتی ہوئی دکھائی دیتی ہے۔ اس کے ہاتھ میں یوکلپٹس کا پودا دیکھتے ہی ماں کے حواس اڑ جاتے ہیں، ہاتھ سے کھرپی گر جاتی ہے۔ یہی وہ تمام کشمکش کا آخری جملہ ہوتا ہے جو اس پوری کہانی کا نقطۂ عروج ہے۔

پروفیسر نثار مصطفیٰ نے مزید لکھا ہے کہ — "تاہم تین نقاط عروج کی یہ کہانی اسی طرح اہم اور لائق لحاظ ہے جس طرح ان کی ایک سے زیادہ عروج کی کہانیاں — "گرم کوٹ"، "اپنے دکھ مجھے دے دو"، "لاجونتی"، "جوگیا" اور "صرف ایک سگریٹ" وغیرہ۔ بقول بیدی۔ "مقام اوج ایک سے زیادہ سہی لیکن یہ فنی خامی بذات خود کسی فنی خوبی سے کم نہ ہوئی بلکہ فنی طور پر اسے درست کہانیوں پر فوق حاصل ہوا۔"

بیدی کے فنی محاسن میں تیز جذبات، غیر معمولی واقعات اور طوفانی حادثات کے بجائے روز مرہ کے معمولی سے معمولی واقعات عام جذبات واحساسات اور سیدھی سادی حقیقت کو نرمی، لطافت اور پاکیزگی سے پیش کرنے کا میلان دیکھنے کو ملتا ہے۔ ان کے ابتدائی افسانوں میں چیخوف کی سی سلیقہ مندی ملتی ہے۔ ان کی یہی سیدھی سادی حقیقت نگاری ہی ان کی کہانیوں میں لطف اور دلکشی پیدا کر دیتی ہے۔ اس تناظر میں "گرم کوٹ" ایک منفرد اور ممتاز افسانہ ہے جس سے اردو ادب کا پہلی دفعہ واسطہ پڑا تو دنیائے ادب میں ایک نئی روایت کی بنیاد پڑی تھی۔ بعض ناقدین نے ان کے افسانوں پر گوگول کے اثرات کی طرف بھی

اشارہ کیا ہے۔

پروفیسر قمر رئیس نے لکھا ہے کہ بیدی چیخوف کی طرح بڑی آسانی کے ساتھ بظاہر معمولی اور بے رنگ واقعات کے پیچھے ہوتے ہوتے بڑے نتیجہ خیز جذباتی اور ذہنی حقائق کو دیکھ لیتے ہیں۔ ان کی کہانیوں میں ان کی ظاہری غیر جانبداری کے پس پردہ ان کی درمندی اور انسانی دوستی کا جذبہ اور تصور (vision) ہر لحظہ متحرک رہتا ہے۔

پروفیسر وہاب اشرفی کے مطابق، بیدی کا فنی کمال یہ ہے کہ انسان کی حرماں نصیبی کا قصہ objective correlative کے اصول پر کرتے ہیں۔ معصوم بچے کے جذبۂ ہمدردی کی راہ ہو کہ عشق کی ناکامی سے پیدا ہونے والی خلش، کسی معمولی کلرک کی ادنیٰ خواہش کی تکمیل کا مسئلہ ہو کہ کسی معمولی سی بات کے لیے کسی بوڑھے آدمی کا ذہنی ہیجان، غم و حرماں کی فضا بیدی کے یہاں غیر محسوس طریقہ پر چھا جاتی ہے۔ بیدیؔ غم کے ماروں کی طرح Nihilist بننے کے بجائے زندگی کی اثباتیت سے کام لیتے ہیں۔ حرکت و اثبات کے عمل میں جو دکھ درد سامنے آتے ہیں وہ انہیں سمیٹ لینے پر قادر ہیں، یہی ان کا امتیاز ہے اور شاید ان کی پہچان بھی یہی ہے۔

فنی اظہار کے سلسلے میں بیدی نے اس بات کا اعتراف کیا ہے کہ

”فن کسی شخص میں سوتے کی طرح نہیں پھوٹ نکلتا، ایسا نہیں کہ آج رات سوئیں گے اور صبح فن کار ہو کر جاگیں گے۔ یہ نہیں کہا جا سکتا کہ فلاں شخص پیدائشی طور پر فنکار ہے۔ لیکن یہ ضرور کہا جا سکتا ہے کہ البتہ اس میں صلاحیتیں ہیں جن کا ہونا بہت ضروری ہے۔ چاہے وہ اسے جبلت میں لیں یا وہ ریاضت سے ان کا اکتساب کرے، اول تو یہ کہ وہ ہر بات دوسروں میں زیادہ محسوس کرتا ہو جس کے لیے ایک طرف تو وہ داد و تحسین پائے اور دوسری طرف ایسے دکھ اٹھائے جیسے کہ اس کے بدن پر سے کھال کھینچ لی گئی

ہواور اسے نمک کی کان سے گزرنا پڑ رہا ہواور دوسری صلاحیت یہ کہ اس
کے کان ودہن اس چرند کی طرح ہوں جو منھ چلانے میں خوراک کو ریت
سے الگ کر سکے۔''[۱]

بیدی نے مختصر افسانہ کے فن کو مشقت اور ریاضت کا فن قرار دیتے ہوئے اس بات کا
اعتراف کیا تھا کہ ـــ

''کہانی ایک بنیادی فن ہے جو بڑی محنت اور ریاضت سے ہاتھ آتا ہے اور
دھیرے دھیرے آپ کے رگ وپے میں سرایت کر جاتا ہے۔ انسانی
اساس کا احساس بن جاتا ہے اور جب کہانی کا ترنم آپ کے بدن میں
چلا آئے تو آپ کو سڑک کے ہر کونے کھدرے میں کہانیاں پڑی ہوئی
ملیں گی۔ آپ کہانی کو نہیں ڈھونڈیں گے، کہانی اٹھتے بیٹھتے، چلتے پھرتے،
سوتے جاگتے آپ کو آلے گی۔ اس عورت کی طرح بچہ اس دنیا میں لائے
بغیر جس کا جینا بے معنی اور لاحاصل ہے۔''[۲]

ہندوستانی دیومالا میں بے پناہ دلچسپی کی بازیافت کرتے ہوئے پروفیسر گوپی چند نارنگ
نے بیدی کے فن کے استعاراتی اور اساطیری پہلو کو بہت ہی جامعیت اور قطعیت کے ساتھ
زیر بحث لایا ہے اور ایک مدلل اور مبسوط طریقے سے اس بات کا اظہار خیال کیا ہے کہ

''بیدی کے فن میں استعارہ اور اساطیری تصورات کی بنیادی اہمیت
ہے...... دیومالائی ڈھانچہ پلاٹ کی معنوی فضا کے ساتھ، از خود تعمیر ہوتا
چلا جاتا ہے۔ بیدی کا تخلیقی عمل کچھ اس طرح کا ہے کہ وہ اپنے کردار اور
اس کی نفسیات کے ذریعے زندگی کے بنیادی رازوں تک پہنچنے کی جستجو
کرتے ہیں، جبلتوں کے خود غرضانہ عمل، جسم کے تقاضوں اور روح کی
تڑپ کو وہ صرف شعور کی سطح پر نہیں بلکہ ان کی لاشعوری وابستگیوں اور

صدیوں کی گونج کے ساتھ سامنے لاتے ہیں۔ بیدی کے یہاں کوئی واحد
واقعہ، واقعۂ محض نہیں ہوتا بلکہ ہزاروں لاکھوں دیکھے اور ان دیکھے واقعات
کی نہ ٹوٹنے والی مسلسل کڑی کا ایک حصہ ہوتا ہے۔ تخلیقی عمل میں چونکہ ان
کا سفر تجسیم سے تخئیل کی طرف واقعہ سے حقیقت کی طرف، تخصیص سے تعیم
کی طرف اور حقیقت سے عرفان حقیقت کی طرف ہوتا ہے، وہ بار بار
استعارہ کنایہ اور دیو مالا کی طرف جھکتے ہیں......" [۸]

پروفیسر نارنگ لکھتے ہیں کہ جس طرح میر اپنے شعر شور انگیز سے پہچانے جاتے ہیں،
میرے نزدیک بیدی کی پہچان ان کے ایسے جملوں سے ہوتی ہے جہاں وہ انسانی روح کی
گہرائیوں میں سفر کرتے ہیں۔ اردو کے افسانوی ادب میں ذیل کی قسم کے جملے بیدی ہی کے
قلم سے نکل سکتے ہیں:

"تم پلنگ کے نیچے کے مرد سے ڈرتی ہو اور اسے چاہتی ہو۔ تم ایسی
کنواریاں ہو جو اپنے دماغ میں عفت کی رٹ ہی سے اپنی عصمت کو بے
مہار لٹواتی ہو...... دراصل تمہارے ہیجے ہی غلط ہیں۔"

"میرے پتا دراصل عورت کی جات ہی سے پیار کرتے ہیں۔ معلوم ہوتا
ہے، جیسے انہوں نے پرکرتی کے چتون دیکھ لیے ہیں، جن کے جواب میں
وہ مسکراتے ہیں اور کبھی کبھی بیچ میں آنکھ بھی مار دیتے ہیں۔ انہیں شبد بیٹی،
بہو، بھابھی، چاچی" [۹] (ایک باپ بکاؤ ہے)

پروفیسر اسلوب احمد انصاری کا خیال ہے کہ بیدی کی کہانیوں میں بہت سی جگہ انتقال
مکانی (transition) سے بھی استفادہ کیا گیا ہے۔ جس سے کرداروں پر چھچلتی نگاہ پڑ جاتی
ہے اور ایک ہی کردار کو تناسب باطنی (perspective) کے اختلاف کی نسبت سے دیکھا
جا سکتا ہے نیز اس سے حقیقت کا فریب نظر آسانی کے ساتھ پیدا کیا جا سکتا ہے۔ اس کی سب

سے بہترین مثال ''دس منٹ بارش میں'' ہے جس میں راتا کے کردار میں اس تکنیک کے ذریعے مختلف امکانات پیدا ہو جاتے ہیں جو تیزی کے ساتھ نظر کے سامنے سے گزرتے ہیں۔ کہانی کے کینوس میں ایک وسعت اور اس کے مواد میں ایک تنوع پیدا کر دیتے ہیں۔

بیدی کی کہانیوں میں اکثر جگہوں پر نقطہ ہائے انحراف بھی پائے جاتے ہیں۔ افسانہ نگار اس خاص صورت حال سے، جس کی بنیاد پر اس نے کہانی کا ڈھانچہ تیار کیا ہے، منہ موڑ لیتا ہے اور اپنے اردگرد پھیلی ہوئی زندگی کا جائزہ لیتا ہے اور اس کی فراوانی اور ہماہمی کا ایک نقش پیش کر دیتا ہے۔ اس تکنیک کو بروئے کار لانے سے کہانی میں رونما ہونے والے جذبات کے دباؤ سے پڑھنے والے کو ایک گونہ تسکین فراہم کی جاتی ہے اور جز و کو کل میں سمو دینے میں مدد ملتی ہے نیز کل کے تعلق سے جز و کی اہمیت کو نمایاں کرنے میں مدد ملتی ہے۔ ایسا کرنے سے جزاور کل میں جو نسبت ہے یا ہو سکتی ہے وہ بھی سامنے آ جاتی ہے۔

اس نقطۂ انحراف کی مثالیں بیدی کے افسانوں میں کثرت سے موجود ہیں لیکن یہاں صرف دو مثالوں پر اکتفا کیا جاتا ہے، یہ اقتباسات دیکھیں:

> ''شفاخانے کے سامنے ایک بساطی کی دکان پر چند نوجوان لڑکیوں کا جمگھٹا ہے۔ ساڑیوں کے پلو بے باکانہ طور پر سر سے اڑ رہے ہیں، کوئی ''ہمانی'' کی خریدار ہے۔ کوئی ''زینت'' کی اور کوئی 'کوٹی' کی...... دکان کے اوپر چھت پر پروفیسر کی بیوی چق کے پیچھے اپنے لبوں پر سے اڑی ہوئی لپ اسٹک کی سرخی درست کرتی ہوئی دھندلی دکھائی دیتی ہے۔'' (ہم دوش)

> ''لکھی سنگھ آہستہ آہستہ بیٹھک پر سے اترا اور پری محل سے نکل کر سرکلر روڈ کی طرف چل دیا۔ بازار میں کتے دہی بڑے کی خالی پتے چاٹ رہے تھے۔ ایک چھوٹی سی لڑکی کا دودھ سے بھرا ہوا آبخورہ بازار میں گر کر ٹکڑے ٹکڑے ہو گیا تھا۔ اور سرمئی سیاہ سڑک پر بکھرا ہوا دودھ اتنا بھیانک دکھائی

دیتا تھا، جیسے قحط کے دنوں میں گورنر کے فلاور شو کا کوئی بڑا سا کرائی سینتھم

سر بازار رکھ دیا جائے۔" (آلو)

بیدی کی کہانیوں کی عمومی فضا میں، ہر چند کہ زہرناکی کے عناصر عنقا ہیں، تاہم طنزیہ چوٹوں کی کمی نہیں ہے۔ طنز کا یہ وار اداروں اور افراد دونوں پر پڑتا ہے۔ بیدی کے افسانے یوں بھی سماج اور اس کے نظاموں پر کڑی تنقید کا درجہ رکھتے ہیں۔ لہٰذا ان میں طنزیہ لہجے کا ابھرنا تقریباً ناگزیر معلوم ہوتا ہے۔ معاشی عدم مساوات پر بیدی نے "پان شاپ"، "معاون اور میں"، "حیاتین ب" اور "آلو" جیسے افسانوں میں کھل کر چوٹ کی ہے۔ اسی طرح بیدی نے "بیکار خدا"، "غلامی" اور "کشمکش" میں وہ بنی نوع انسان کی ضعیف الاعتقادی، عادتوں کی بندش اور حرص و حسد کو اپنے طنز و مزاح کا نشانہ بنایا ہے۔ چند اقتباسات دیکھیں:

"محبت کتنی میٹھی چیز ہے، مگر خالی پیٹ میں تو پانی کی سی نعمت بھی جا کر تڑپاتی ہے۔" (پان شاپ)

"نائیک بننے سے پہلے وہ جینا سے بہت اچھا سلوک کرتا تھا۔ لیکن اس کے بعد وہ اپنی نظروں میں اتنا بلند ہو گیا تھا کہ جینا اسے پاؤں تلے نظر نہ آتی تھی۔" (رحمان کے جوتے)

"انسان کو قدرت محض اس لیے کچھ دیتی ہے تا کہ پھر اس سے چھین لے۔ قدرت اپنی حزنیہ تمثیل کو مقام اوج تک پہنچانے کے بہت سے طریقے جانتی ہے۔" (معاون اور میں)

"بلا کی عورتیں تھیں...... کڑاکے کی سردی میں صرف ایک انگیا یا ایک معمولی سی صدری پہن لیتی تھیں۔ اور چالیس چالیس فٹ روڑی کوٹ ڈالتیں۔ ان کا دودھ بچے پیتے تھے، لہو ٹھیکیدار پیتا تھا اور ہڈیاں خاوند چچوڑتے تھے۔" (اغوا)

"اس کے ساتھ راموکہار، ایک خاکروب، دونو جوان، نو ملازم،
ہیلتھ وزیٹر انسانی تہذیب کے لاروے بھی آرہے تھے۔"

(لاروے)

اردو فکشن کی پوری تاریخ کو سامنے رکھ کر دیکھا جائے تو راجندر سنگھ بیدی اپنے فن کے آئینے میں یکتائے عصر نظر آتے ہیں۔ انھوں نے نہ کبھی کسی کی پیروی کی اور نہ کوئی ان کا تتبع کر سکا ہے۔ اس اعتبار سے دیکھیں تو بیدی اپنے آپ میں افسانے کے فن کے ایک ایسے استاد تھے جنھوں اپنے یکے بعد دیگرے اعلیٰ معیار کے افسانے سے اردو ادب کو ہردم مالا مال کیا ہے۔ بیدی کے یہاں مسلسل فنی پختگی، فکری عظمت، بشری محاکات کے باریک بین مشاہدات، سماجی بصیرت کی ترفع اور اجتماعی شعور کی بالیدگی میں قابل قدر اضافہ دیکھنے کو ملتا رہا ہے۔ وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ ان کے نظریۂ حیات اور نظریۂ کائنات میں بھی متواتر بدلاؤ آتا چلا گیا اور جہد البقا اور طبقاتی کشمکش کے سیاق میں بھی بنی نوع انسان کی بہبود کا پلہ بھاری ہوتا چلا گیا ہے۔ بیدی نے آخر آخر میں انسان دوستی کا مسلک اختیار کر لیا تھا۔ انھوں نے اس معاملے میں وسیع المشربی کو نظریۂ حیات بنا لیا تھا۔ بیدی کے ان شخصی محاسن کا اطلاق ان کے افسانوں میں کثرت سے ہوا ہے۔ اس طرح، بہ نظر غائر دیکھا جائے تو ان کے نظریۂ فن کی اساس ان ہی محاسن پر قائم معلوم ہوتی ہے۔

بیدی نے جن بنیادی انسانی جذبوں کی ترجمانی اپنی تخلیقات میں کی ہے اُنھیں کبھی فراموش نہیں کیا جا سکتا ہے۔ جب تک اس دنیا میں انسان اور اس کے مادّی اور جذباتی مسائل رہیں گے، بیدی کا افسانوی سرمایہ بھی زندہ رہے گا، بیدی کے کردار بھی زندہ رہیں گے اور پڑھنے والوں کو اپنی موجودگی کا احساس دلاتے رہیں گے۔

☆☆☆

حوالہ جات

۱۔ راجندر سنگھ بیدی کی افسانہ نگاری، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، ص۔73

۲۔ بیدی کا فن، ادب اور تنقید، اسلوب احمد انصاری، سنگم پبلشرز، الہ آباد، سن اشاعت1968، ص۔ 291

۳۔ ایضاً، ص-292

۴۔ بیدی کا فن، راجندر سنگھ بیدی نمبر، عصری آگہی، دہلی، سن اشاعت1982، ص۔52

۵۔ بیدی کا فن، ادب اور تنقید، اسلوب احمد انصاری، سنگم پبلشرز، الہ آباد، سن اشاعت1968، ص-293

۶۔ گیان دھیان کا کتھا کار، راجندر سنگھ بیدی نمبر، عصری آگہی، دہلی، سن اشاعت1982، ص۔80

۷۔ مختصر افسانہ، راجندر سنگھ بیدی، سن اشاعت1963، بحولہ باقیات بیدی، ص۔274

۸۔ محولہ راجندر سنگھ بیدی کی افسانہ نگاری، پروفیسر وہاب اشرفی، ص۔ 77

۹۔ چند لمحے بیدی کی ایک کہانی کے ساتھ، ترقی پسندی، جدیدیت، مابعد جدیدیت، ایڈشاٹ پبلی کیشنز، ممبئی، ص۔ 361

﴿ختم شد﴾

☆☆☆